

странения литературной продукции, законов книжного рынка) и чтения (потребление и сам акт чтения).

ЛИТЕРАТУРА:

- 1 Escarpit R. Sociologie de la littérature, . P., 1958. 127 p.
- 2 Lukacs G. Histoire et conscience de classe, Paris, Minuit, 1960
- 3 Гольдман Л. Структурно-генетический метод в истории литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М., 1987
- 4 Zima P. V. Pour une sociologie du texte littéraire, Paris, 1978
- 5 Macherey P. Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1966
- 6 Бурдые П. Рынок символической продукции// Вопросы социологии. 1993. №1/2, 5
- 7 Adorno T. W. Thesen zur Kunstsoziologie, in Ohne Leitbild, Parva Aesthetica, Frankfurt, Suhrkamp, 1967
- 8 Зенжон С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы: учеб. пособие. М.: ПИТУ, 2000
- 9 Leenhardt Jacques. Sociologie de la littérature, <http://www.sociocritique.mcgill.ca/Pdf/jleenhardt.pdf>
- 10 Изер В. Рецептивная эстетика // Академические тетради. 1999. Вып. 6. С. 59-96
- 11 Escarpit R. Sociologie de la littérature, P., 1958. 127 p.

Шеремет А.Н., г. Москва

УРОКИ ИСТОРИИ СОЦИОЛОГИИ КИНО В РОССИИ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

К сожалению, социологии кино, как, впрочем, и социологической науке в целом, не удалось занять достойное и значимое место в кинематографической практике. Большая часть выводов и рекомендаций отечественных социологов так и осталась достоянием узкого круга исследователей, не заслужив сколько-нибудь серьезного внимания руководителей и организаторов социально-кинематографического процесса.

Попробуем разобраться в том, какую роль может и должна играть социология кино в соответствующей отрасли общественной практики. Социология изучает любые явления в их социальной обусловленности, то есть в обусловленности связями между различными видами деятельности, событиями и ситуациями; тем, что люди следуют ценностям и нормам, связанным с принадлежностью к общности [1]. Следовательно, значимость социологии особо явно должна ощущаться при анализе сложных, многомерных и многогранных явлений. Кино, безусловно, относится к числу явлений подобного рода. Во-первых, кино – это средство массовой коммуникации, во-вторых – вид искусства, в-третьих – вид экономической деятельности. Этот список можно продолжать и далее, хотя три названные составляют минимальный набор его общепринятых ролей. Периферийное, если не сказать, аутсайдерское положение социологии кино во многом связано с периодическим господством наук, изучающих лишь единичные из перечисленных аспектов кинопроцесса.

Так, в период активного социалистического строительства (1918 – 1960-е годы XX века) важнейшей считалась коммуникативная функция кино, выраженная в эффективной идеологической пропаганде. Ее изучение имело определенный приоритет перед эстетическими, технологическими или экономическими аспектами. Свидетельством тому, в частности, теоретические работы известного советского режиссера С.М. Эйзенштейна. Симптоматичным выглядит тот факт, что серьезная доля научного наследия мэтра посвящена не только эстетике кино, но и его коммуникативным аспектам, возможностям воздействия на массовое сознание [2].

Начиная с 60-х и вплоть до 90-х годов XX века, в части теоретического анализа на первый план выходит киноведение, а точнее его эстетическая составляющая. Известный отечественный киновед, социолог кино того времени Н.А. Лебедев, опираясь на данные наукометрического анализа, писал: «О кино как искусстве изданы тысячи монографий, иссле-

дований, сборников статей; о кинематографе как многогранной области культуры – во много раз меньше» [3].

Как известно, с начала 90-х годов XX века и по настоящее время социально-кинематографический процесс отлан на откуп рынку. Отсюда – приоритет экономического изучения кинематографа. Медленно, но верно приходит понимание того, что рынок так и не смог стать эффективным инструментом гармонизации отношений кино и российского общества.

Итак, на протяжении всей истории социологическое изучение отечественного кино играло едва заметную роль. Но означает ли это, что социологией кино не занимались? Вряд ли. Даже самый беглый библиографический анализ свидетельствует о наличии огромного количества источников, имплицитно или эксплицитно содержащих киносоциологические исследования. Другое дело, что в силу ряда причин объективного и субъективного характера потенциал, заложенный отечественной социологией кино, не был реализован. Не лучшая ситуация складывается и в новейшей истории России. Впрочем, отсутствие социологического мышления и подхода характерно в нашей стране не только для киноотрасли. Стоит ли вспоминать о результатах экономического детерминизма эпохи приватизаций и реформ?

«Несмотря на свою генерализующую природу, социология остается строго специальной наукой», - писал П.А. Сорокин [4]. На наш взгляд, имеются все основания признать социологию кино в качестве генерализующей в совокупности всех наук, изучающих социально-кинематографическую реальность. Цитата П.А. Сорокина не случайна. Она приведена в качестве основы для сформулированного нами ответа на возможную критику: «генерализующая природа» социологии не принижает статуса ни одной из равноправных «строго специальных наук», не подменяет их, а взаимодействует с ними, связывает их исследования в единое целое.

У практиков кино могут быть разные цели. Так, художник стремится к самовыражению и признанию. Бизнесмен – к получению прибыли. Субъект информационной политики – к эффективному воздействию на массовое сознание. Что же является необходимым и достаточным условием достижения столь, казалось бы, разных целей? Попробуем ответить на этот вопрос словами известного отечественного социолога кино И.Е. Кокарева: «...для этих задач сегодня тот фильм хорош, который «работает», то есть задевает сердца и умы, овладевает вниманием миллионов» [5]. Достичь триединой цели невозможно, основываясь исключительно на какой-либо одной отрасли знания: эстетики, экономики или теории коммуникации. Необходим междисциплинарный подход, учет взаимного влияния всех факторов, сопутствующих созданию и продвижению фильма к зрителю. Все это можно объединить именно в рамках социологии кино.

Таким образом, залогом успешной социально-кинематографической деятельности является выполнение своих «генерализующих» функций социологией кино, что в свою очередь предполагает наличие развитого социологического воображения. Последнее можно определить как способность распознать и чувствовать взаимосвязь всего, что происходит в социальной жизни, со всеми структурными, культурными и историческими условиями и предпосылками, а также с действиями, предпринимаемыми в этих условиях социальными субъектами, образующими в конечном итоге общество во всей его сложности и разнородности [6]. Приведенное определение социологического воображения, предложенное П. Штомпкой, на наш взгляд, как нельзя лучше поясняет «генерализующую» функцию социологии.

Развитое социологическое воображение можно назвать одной из главных традиций социологии кино в России. Указанная традиция прослеживается уже в трудах А.В. Троянов-

ского и Р.И. Егизарова в 20-е годы XX века [7], развивается и укрепляется в исследованиях Н.А. Лебедева [3] и многих других российских киноведов, социологов и философов.

Ярким примером и образцом для новых поколений исследователей является виртуозное социологическое воображение и мышление уральского ученого Л.Н. Когана. Его научная деятельность характеризовалась широчайшим спектром интересов и направлений. Одно из основных мест в этом спектре занимали социологические исследования культуры. В свою очередь, культуру российского общества во второй половине XX века трудно представить себе без кинематографа.

В 1972 году Л.Н. Коган работал над разделом о духовной культуре в «Комплексном плане развития Свердловской области до 1990–2000 годов». Один из важных прогнозов «Когана, разводившего интерес к кино (который будет сохраняться) и частоту посещения кинотеатра (которая будет снижаться), оправдался». С учетом тенденций, сформулированных в данном прогнозе, «предлагалось вести строительство новых кинотеатров (особенно в средних и малых городах и сельской местности) с таким расчетом, чтобы они могли одновременно выполнять и функцию концертных залов» [8]. Не всегда и не везде, но, по крайней мере, часто данное предложение игнорировалось. В итоге подобного пренебрежения в 90-е годы XX века катастрофическое падение уровня посещаемости кинотеатров привело к серьезным культурным и экономическим проблемам.

Приведенный пример помогает сформулировать вторую, печальную для российских социологов кино, традицию. Речь идет о традиционной периферийности и второстепенности. С завидной регулярностью в отечественной науке о кино сменяют друг друга идеологический, эстетический или экономический детерминизм, оставляя социологию кино на обочине социально-кинематографического процесса, не позволяя ей занять достойного места в исследовательском процессе.

Социум не стоит на месте. И в каждый новый момент общество уже совсем не то, что было ранее. Существует целая отрасль знания – социология социальных изменений [6]. Не только она, но и социология в целом вынуждены успевать за общественными изменениями. Так, российские социологи кино в течение всего прошедшего века, улавливая и угадывая превращение периферийных тенденций в ключевые, должны были предвидеть и учитывать и социалистическую революцию, и последующую идеологизацию и деидеологизацию, и глобализацию, и т.д. Сегодня внимание многих отечественных социологов сконцентрировано на процессах виртуализации общества [9].

Таким образом, новации в социологии кино невозможны без соблюдения ее главной традиции – развитого социологического воображения и мышления, и наоборот. Подобная диалектика традиции и новации – основа развития социологии кино в теоретико-методологическом отношении. При этом актуальной задачей, стоящей перед современной социологией кино на организационно-институциональном плане, является разрушение традиции ее аутсайдерства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Иванов Д.В. Социология: теория и история. – СПб.: Питер, 2006.
2. См.: Хренов Н. Сергей Эйзенштейн: от технологии суггестивного воздействия к эстетике диалога // Киноведческие записки. 2000. №46; Эйзенштейн С. Избр. произв.: в 6 т., М., 1964. Т. 3. и др.
3. Лебедев Н.А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. Общ. ред. и вступит. статья В.Н. Ждана М., «Искусство», 1974.
4. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.
5. Кокарев И.Е. США на пороге 80-х: Голливуд и политика. – М.: Искусство, 1987.
6. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества. – М.: Логос, 2005.
7. А.Трояновский, Р. Егизаров. Изучение кинозрителя. – М., 1927.

- 8 Ю.Р. Вишневский, Н.О. Миронова, В.Т. Шапко. Прогноз Л. Н. Когана о развитии учреждений культуры до 2000 года и современность // Известия УрГУ. № 51 (2007) Общественные науки. Выпуск 3. Актуальные проблемы социологии культуры.
- 9 См.: Д.В. Иванов. Виртуализация общества. Версия 2.0. – СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2002; Н.Е. Покровский. Умение видеть и искусство понимать // Вступительная статья. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник. – М.: Логос, 2007.

Муракаева Н.Р., г. Саратов

ФЕНОМЕН ОДИНОКОГО МАТЕРИНСТВА В СОВЕТСКОМ КИНО

Тема одинокого материнства для советского кинематографа неоднозначна. С одной стороны, дискурс по данной проблематике не являлся популярным в советское время, так как еще совсем недавно рождение ребенка вне брака считалось социально-аномальным явлением и было предосудительно с точки зрения нравственности и морали. С другой стороны, выражаясь словами героини картины «Москва слезам не верит», можно сказать *«Пора ставить проблему в государственном масштабе»*. Среди фильмов, в которых представлены героини – одинокие матери, можно выделить следующие «Долгие провода» (режиссер К.Муратова, 1971), «Москва слезам не верит» (режиссер В. Меньшов, 1979), «Карнавал» (режиссер Т. Лиознова, 1981), «Курьер» (режиссер К.Шахназаров, 1986), «Ребро Адама» (режиссер В. Криштофович, 1990) и другие картины.

О феномене одинокого материнства можно говорить как в узком смысле, так и в широком. В узком, юридическом смысле термин «одинокая мать» относится к тем женщинам, которые не состоят в законном браке и имеют «внебрачных» детей. В более широком понимании феномен одинокого материнства подразумевает семьи, возглавляемые одинокими женщинами, которые стали таковыми в силу разных причин: развод, смерть мужа, рождение ребенка вне брака. В качестве отправной точки будем использовать расширенное понимание феномена одинокого родительства.

В работе предпринята попытка осмыслить кинорепрезентации феномена одинокой матери в советском кино 80-х годов. Современные исследователи проблемы одинокого родительства отмечают, что дискурсивное поле тематики располагается вдоль осей «благополучие» и «воспитание» [4; 84]. В качестве анализируемых категорий в репрезентации феномена одинокой матери выделим: модель жизненного стиля, благополучие, система взаимопомощи, воспитание.

Для исследования репрезентации феномена одинокого материнства в советском кинематографе были отобраны две киноленты: «Москва слезам не верит» и «Карнавал». Выбор именно данных кинолент обусловлен рядом причин. Во-первых, каждый из фильмов в той или иной степени демонстрирует жизнь одинокой матери. Во-вторых, фильмы являются образцами советского кино. Как отмечает А.Усманова, ««советское» продолжает жить в нашем индивидуальном сознании (и еще в большей мере – в бессознательном) и коллективной памяти...» [5; 19]. В-третьих, данные киноленты можно отнести к разряду массового кино. Это означает, прежде всего, доступность фильмов широкому кругу зрителей. Кроме этого оно несет на себе огромную социально-политическую нагрузку идеологии и повседневности, отражая существующую и «конструируя» желаемую «реальность» [2; 242].

Фильм «Карнавал» помимо трогательной истории о попытке юной девушки завоевать Москву, вскрывает еще один пласт: жизнь одинокой матери. Ее судьбу можно проследить в двух эпизодах: разговор мамы с дочерью Ниной, в начале фильма и встреча Нины с мамой в конце фильма.